PRIMUL PEISAJ DE CONCEPȚIE OCCIDENTALĂ ÎN PICTURA DE ICOANE DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ*)

ALEXANDRU EFREMOV

În fiecare an, pe măsură ce studiul artei noastre vechi se adîncește, apar tot mai multe dovezi documentare și materiale cu privire la legăturile artistice neîntrerupte între cele trei provincii istorice românești. Dacă în domeniul arhitecturii, artelor decorative și chiar al picturii murale, cunoștințele noastre sînt destul de avansate, în cel al picturii de icoane ele sînt încă extrem de restrînse.

Studiul de față își propune ca scop să prezinte rezultatele cercetării unui grup de patru icoane din Țara Românească făcînd parte dintr-un ansamblu (icoane împărătești) de la mijlocul veacului XVII. Ne referim la icoanele ce reprezintă o *Deisis* (89×69×3 cm), *Maica Domnului Nicopoia între doi Arhangheli* (88×69×3 cm) și *Cuvioasa Paraschiva* (83×66×3 cm) expuse în frumosul muzeu al mănăstirii Hurez și deci mai cunoscute, precum și la icoana *Soborul tuturor sfinților* (84×63×3 cm) din biserica cu același hram din Bălănești-Rîmești, cartier al orașului Hurez.

Prima icoană îl înfățișează pe Isus Împărat și Mare Arhiereu, ținînd pe genunchi, cu mîna stîngă, Evanghelia deschisă și binecuvîntînd cu dreapta. Îmbrăcămintea lui este formată din stihar verde, mînecuțe de aur, sacos albastru cu ornament floral auriu, omofor alb și nabederniță din fir. În picioare, în dreapta și stînga tronului se află intercesorii: Maica Domnului, în palla albastră și maforion roșu închis, și Ioan Botezătorul, cu melotă brun-roșcat și himation verde închis. Tronul și cele două personaje laterale plutesc pe nori stilizați. Nimbul crucifer al lui Isus este în relief, din lemn, cu ornament vegetal incizat în grund și aurit, iar cele ale intercesorilor sînt fără ornamente, cu cercul incizat și el.

A doua icoană o reprezintă pe Maica Domnului tronînd, cu Isus în poală, pe care-l susține cu ambele mîini. Ea poartă o palla albastră cu guler și mînecuțe roșii ornamentate cu aur și pietre. Isus are drept îmbrăcăminte un hiton albastru cu clavus de aur și himation roșu-cărămiziu cu striații de aur. El ține în mîna stîngă un rotulus și binecuvîntează cu dreapta. În atitudine de adorație, arhanghelii Mihail și Gavril flanchează cele două personaje principale ale ierarhiei cerești. Primul poartă o tunică roșu deschis cu loros brun-roșcat ornat cu aur, al doilea o tunică roșu-cărămiziu cu loros de culoare roșu închis ornat și el cu aur. Ca și în prima icoană tronul și arhanghelii plutesc pe nori stilizați, iar nimburile au aceleași caracteristici.

A treia și ultima icoană din Muzeul mănăstirii Hurez este o Cuvioasă Paraschivă, redată în picioare, frontal, cu un rotulus desfășurat cu textul Crezului, în mîna stîngă, și o cruce de martiră în cea dreaptă. Veștmintele sfintei se compun dintr-o palla roșu închis și mînecuțe aurite, încinsă cu un brîu albastru, și un maforion roșu căptușit cu albastru și cu tiv auriu. Maforionul este prins în piept cu o broșă de forma unei flori. Doi îngeri în zbor susțin nimbul în relief al cuvioasei. În partea de jos a icoanei, fondul este format de un peisaj asupra căruia vom reveni pe larg mai jos.

Icoana *Soborul tuturor sfinților* din biserica Bălănești este mai complicată din punct de vedere compozițional. În dreptunghiul ce-l formează nava icoanei sînt înscrise concentric două forme elipsoidale. În elipsa centrală, purtată de simbolurile evangheliștilor și flancată de intercesori, apare, pe fundalul ca un halou în cinci culori, Isus în slavă așezat pe Tronuri, binecuvîntînd cu ambele mîini. Deasupra medalionului central, în cîmpul elipsei mari, se află tronul cu o cruce mare flancată de Adam și Eva. Numeroase figuri de sfinți sînt grupate conform ierarhiei, după cum urmează, de sus în jos: în stînga îngeri, proroci, apostoli; în dreapta arhangheli, schivnici, ierarhi. Jos în centru, susținînd crucea, sînt reprezentați Constantin și Elena, urmați de împărați și mucenici și de împărătese și mucenițe. Elipsele sînt marcate cu o bandă de aur pe care sînt înscrise cu litere albe, în slavonă, texte liturgice. În colțurile de sus ale icoanei apar Soarele și Luna.

Toate cele patru icoane au rame aurite cu profile duble, identice, săpate în grosimea lemnului, cu o dungă roșie pe marginea exterioară. Suportul îl formează cîte două scînduri de tei întărite cu cîte două traverse semiîngropate, cu un relief pronunțat la mijloc. Cele trei icoane aflate azi la mănăstirea Hurez au spatele acoperit recent cu un strat gros de preparație albă, iar lemnul celei rămase la biserica Bălănești este impregnat cu parafină.

Figurile din icoanele de care ne ocupăm se detașează pe un fond de aur, bogat ornamentat cu elemente florale și vegetale stilizate, realizate prin incizii în grund, obținîndu-se astfel un relief plat, de un frumos efect decorativ. Atît ritmica lor, cît și elementele componente sînt identice la cele patru icoane.

Concepția generală a icoanelor este unitară: aceeași monumentalitate, obținută nu atît prin mărimea figurilor, ci mai mult prin proporții, atitudini, pete de culoare, contraste între suprafețele de relief monocrom cu cele policrome. Monumentalității i se adaugă o viziune decorativă. Pictura icoanelor este realizată într-o gamă restrînsă, cu pete mari de culoare aproape nevalorate, fără amănunte nesemnificative; cutele largi ale veștmintelor tind spre o linearitate rigidă, fiind obținute prin negru sau culoare peste culoare de diferite intensități tonale.

Tîmpla bisericii, formată în parte din lemn sculptat și policromat, aparținînd secolului al XVII-lea, mai păstrează din pictura originală crucea, șase medalioane cu cîte doi profeți, precum și cîteva din figurile apostolilor din cinul Deisis. Fiind așezate la mare înălțime și acoperite cu murdărie, nu au putut fi cercetate suficient de bine și ne mulțumim deocamdată doar cu semnalarea existenței lor.

Datarea în linii mari a acestor icoane în secolul al XVII-lea ar fi fost posibilă după iconografie, stil și tehnică. Două amănunte stabilite în cursul cercetărilor ne permit o datare mai strînsă. În primul rînd, am reușit să stabilim locul de proveniență al icoanelor aflate astăzi la Muzeul mănăstirii Hurez: biserica Bălănești, ctitoria mitropolitului Ștefan I, care a păstorit în două rînduri în Țara Românească (1648—1653 și 1656—1668). Iar în al doilea rînd, la o cercetare mai atentă a icoanei *Soborul tuturor sfinților* s-a descoperit sub stratul de murdărie, în dreapta jos, figura donatorului îngenuncheat, însoțită de o inscripție cu litere chirilice *„vlădica Ștefan"* (fig. 8)[1].

Biserica din Bălănești-Rîmești a fost datată de Virgil Drăghiceanu în două rînduri. Într-un articol apărut în 1911 închinat acestui interesant monument de arhitectură, autorul îl atribuie anilor de domnie ai lui Mihnea al III-lea, adică anilor 1658—1659[2]. Această datare are la bază portretele donatorilor aflate la *„poalele crucifixului, la molenie"*, care reprezintă pe mitropolitul Ștefan și pe domnitorul mai sus-amintit, portrete asupra cărora vom reveni. Același autor, în anul 1933, apreciază că biserica este din epoca brîncovenească[3]. Nu poate fi vorba de o

---

* Tema acestui studiu a fost prezentată sub formă de comunicare la a V-a sesiune de comunicări științifice a muzeelor, din 1969.

[1] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, „BMI", nr. 1, 1971, p. 41—48.

[2] V. Drăghiceanu, *O ctitorie metropolitană, biserica din Rîmeștii Vîlcei*, „BCMI", an IV, 1911, p. 121.

[3] V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei, Raportul al II-lea*, „BCMI", anul XXVI, fasc. 76, aprilie-iunie 1933, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. *Deisis* din Muzeul mănăstirii Hurez.

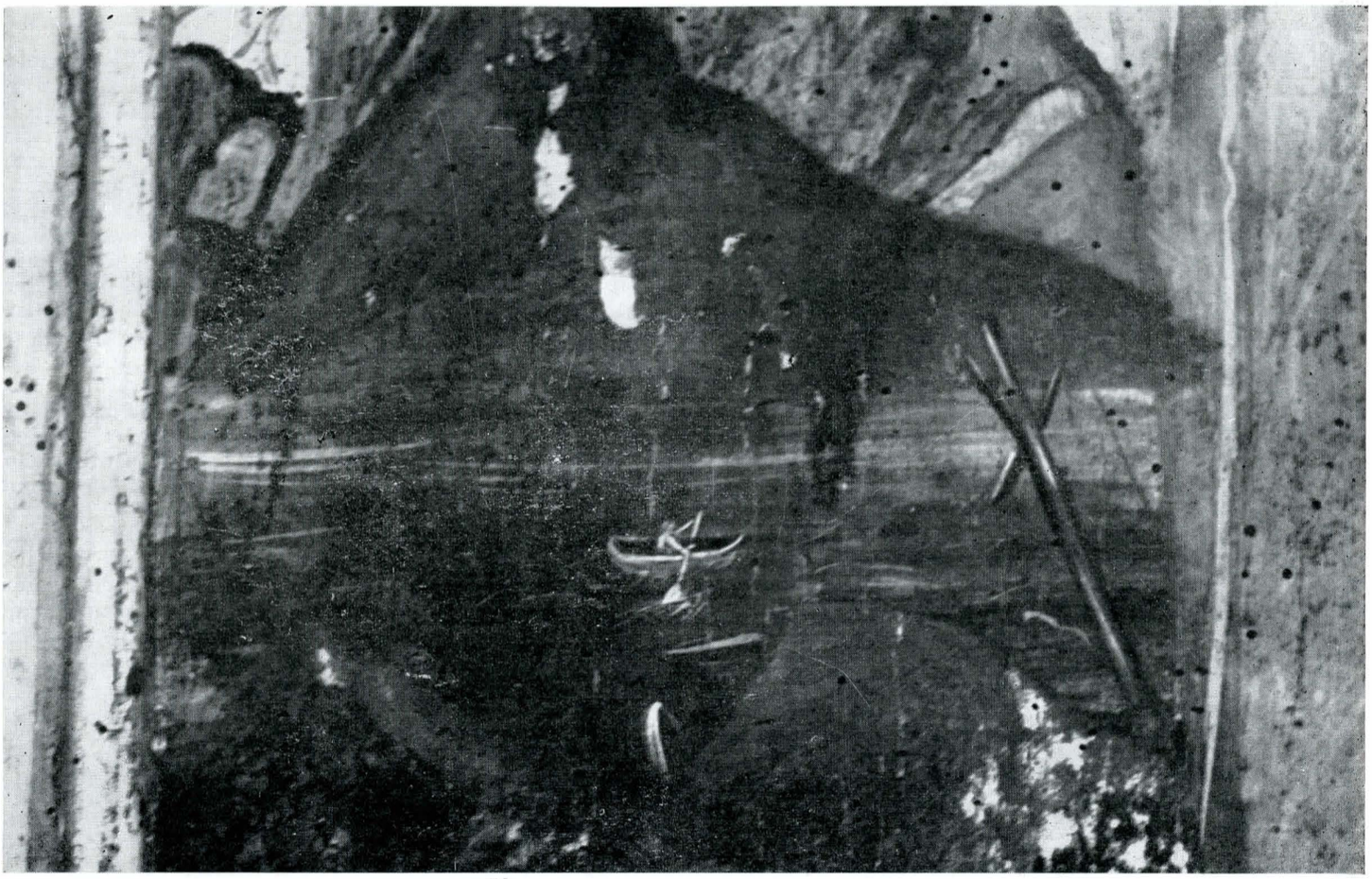
Fig. 2. *Maica Domnului Nicopoia între doi Arhangheli* din Muzeul mănăstirii Hurez

Fig. 3. *Soborul tuturor sfinţilor* la biserica din Bălăneşti-Rîmeşti.

Fig. 4. *Cuvioasa Paraschiva* din Muzeul mănăstirii Hurez.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5, 6. Detalii din icoana *Cuvioasa Paraschiva.*



https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 7. Detaliu din icoana *Soborul tuturor sfinţilor.*

confuzie, deoarece în ambele articole figurează aceeaşi fotografie a bisericii.

Tradiţia locală însă, care ne-a fost comunicată de preotul paroh. Gh. Tomescu, atribuie acest monument, a cărui pisanie s-a pierdut cu ocazia unei restaurări nefericite, anului 1642.

Trecînd peste a doua datare a lui Virgil Drăghiceanu, care, aşa cum reiese din contextul articolului, a fost făcută în grabă, rămîn în atenţia noastră două alternative: 1658—1659 sau 1642.

Nu putem fi convinşi că în timpurile tulburi ale scurtei domnii a lui Mihnea al III-lea, care nu s-a arătat de altfel a fi un sprijinitor al Bisericii, voievodul şi vlădica, care era şi el angrenat în treburile politice ale vremii, să fi avut răgaz şi tragere de inimă pentru a întreprinde o acţiune atît de costisitoare şi care nu se integra în sfera de preocupări a acestei zbuciumate domnii care nu a durat nici doi ani.

Din însemnările lui Paul de Alep, relativ la călătoria patriarhului Macarie al Antiohiei în ţările române aflăm că: *„în drumul nostru* (de la mănăstirea Bistriţa la mănăstirea Polovragi, n.n.) *am trecut printr-un oraş mic numit Ramnic* (Rîmeşti) *locul natal al lui Ştefan, actualul mitropolit al Ţării Româneşti, care zideşte aici o biserică de piatră*“[4]. *„După calculul cronologic, vizita la Rîmeşti a avut loc joi 9 iulie 1657 . . .*“[5].

Anumite rezerve avem şi în privinţa tradiţiei. Nu credem plauzibil ca Ştefan, pe atunci numai ieromonah, să fi zidit o biserică atît de mare, în anul 1642, căci în această perioadă el se afla departe de locul său de obîrşie, fiind la mănăstirea Tismana[6] şi nu dispunea de resursele materiale necesare. Abia în 1648, trecînd peste episcopii de Rîmnic şi Buzău, devine mitropolit al Ţării Româneşti. După părerea noastră, lucrul la această interesantă biserică a fost început, mai curînd, în jurul anului 1652—1653, cînd Ştefan, fiind în scaunul mitropolitan de patru-cinci ani, şi-a amintit de satul natal, avînd de data aceasta suficiente resurse materiale pentru a ctitori o biserică de mari proporţii, demnă de un om care pune cu mîndrie să se scrie în „Pravila cea Mare sau Îndreptarea Legii“ din 1652 prestigioasa titulatură *„. . . Ştefan cu mila lui Dumnezeu mitropolit al Tîrgovişte, Exarh al Plaiului şi a toată Ungrovlahia,* uitată de peste 100 de ani de vlădicii munteni“[7]. Odată cu scoaterea din funcţie spre sfîrşitul domniei lui Matei Basarab (1653), fiind bănuit de participare la un complot al boierilor împotriva bătrînului domnitor[8], Ştefan a fost nevoit fără îndoială să întrerupă lucrările costisitoare de zidire a bisericii, reluîndu-le după reînscăunarea sa, în 1656. Astfel se explică faptul că Paul de Alep, în iulie 1657, consemnează că mitropolitul Ştefan *„zideşte“* biserica, terminată probabil şi împodobită cu

[4] Paul de Alep, *Călătoriile patriarhului Macarie al Antiohiei în Ţările Române, 1653—1658,* traducerea E. Cioran, Bucureşti, 1900, p. 176.

[5] D. Bălaşa, *Fosta localitate Rîmeşti (Horezu) la anul 1657, „un oraş mic“,* „Mitropolia Olteniei“, 1968, nr. 3—4, p. 250.

[6] N. Şerbănescu, *Mitropoliţii Ungrovlahiei,* „Biserica Ortodoxă Română“, 1959, nr. 7—10, p. 775.

[7] N. Şerbănescu, *Titulatura mitropoliţilor, jurisdicţia, hotarele şi reşedinţele mitropoliei Ungrovlahiei,* „Biserica Ortodoxă Română“, 1959, nr. 7—10, p. 701 şi 703.

[8] *Istoria României,* Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964, vol. III, p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro

tîmplă și icoane în anii de domnie a lui Mihnea al III-lea (1658—1659).

După cum s-a amintit mai sus, la poalele crucii iconostasului se află pictați donatorii lui: Mihnea al III-lea și mitropolitul Ștefan I, îngenuncheați, cu mîinile împreunate, adresînd ruga lor Maicii Domnului cu Isus, de tipul Întrupării, redați într-un nimb de nori. În afara semnificației deosebite pe care o are reprezentarea donatorilor, despre care s-a discutat cu altă ocazie[9], observăm că pictorul încearcă să-și plaseze personajele într-un spațiu mai real, înlocuind fondul neutru cu un peisaj muntos în care se face simțită destul de pregnant încercarea de redare a perspectivei liniare și coloristice și sugerarea unei atmosfere (fig. 7)[10].

Această tendință se observă și mai pregnant în icoana reprezentînd pe Cuvioasa Paraschiva.

În partea de jos a icoanei, în dreapta și stînga monumentalei figuri a sfintei, apare un peisaj cu ape și munți, care ocupă aproape o jumătate din fundal. Primul plan al acestui peisaj îl constituie coline molcome pe care o apă le desparte de dealuri mai înalte, dar tot rotunjite, iar în ultimul plan apar munți stîncoși. Cu toate că în veacul al XVII-lea apariția unui peisaj în fundalul icoanelor mari, de tîmplă, în țările românești, este o raritate, o excepție chiar, nu aceasta ne surprinde în primul rînd la icoana de care ne ocupăm, ci felul cum a fost conceput și realizat acest peisaj. Avem în fața noastră un peisaj în adevăratul sens al cuvîntului, acela care i se conferă în arta occidentală. Cu excepția munților stilizați din fundal, care se încadrează în concepția și tradiția bizantină, nu mai întîlnim nicio urmă de viziune decorativă, de perspectivă inversă, de așa-zisa stîngăcie în sugerarea celei de-a treia dimensiuni. Contrastul dintre viziune și realizarea figurilor Cuvioasei și îngerilor și cea a peisajului este atît de mare, încît, în mod firesc, ne apare bănuiala unei repictări ulterioare, mult mai tîrzii. Însă, după o cercetare minuțioasă, văzînd că suportul stratului pictural a fost alcătuit inițial astfel încît să poată primi peisajul și că ornamentele incizate sînt dispuse în funcție de el, ne convingem că avem în față opera unui singur artist, cu atît mai mult cu cît culoarea și ductul sînt identice.

Întreg peisajul este construit pe perspectiva cromatică, așa cum o obțineau primitivii flamanzi cu două secole în urmă, avînd un prim plan mai închis la culoare și mai cald, cu tonuri de brun, care pe măsura îndepărtării în profunzime se răcesc, devenind mai străvezii și mai luminoase. În partea stîngă, malul este străjuit de un stîlp aplecat, pe care este fixată crucea Sfîntului Andrei. Spre ea parcă își conduce barca figura minusculă ce vîslește cu energie cu o singură vîslă. Această mică ambarcațiune pare să se fi desprins de o corabie — pe care artistul nu-o înfățișează doar pe jumătate — pe al cărei catarg urcă cu agilitate un marinar (fig. 5, 6).

Dacă introducerii neobișnuite a peisajului în icoană[11] îi putem găsi ușor o justificare în viața și peregrinările sfintei[12], concepția și apariția lui se explică mai anevoie în conjunctura complexă de împrejurări ale epocii[13].

---

[9] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, „BMI", nr. 1, 1971, p. 44—45.

[10] Fiind acoperită de murdărie și greu accesibilă, fotografia, cu toate străduințele, nu reușește să redea suficient de fidel pictura.

[11] De obicei Cuvioasa Paraschiva apare pe un fond neutru și numai atunci cînd marginal apar mici scene din viața ei, întîlnim în ele și elemente de peisaj de concepție bizantină.

[12] *Mineiul lunii lui octombrie*, Tip. Cărților Bisericești, 1892, p. 188—190.

[13] Nu credem că este cazul în lucrarea de față, care nu-și propune analiza iconografică a icoanei, să aducem în discuție nici chiar viețile celor două principale sfinte cu acest nume — Paraschiva Petca și Paraschiva din Iconia — deoarece legendele lor au fuzionat cu mult înainte de executarea icoanei noastre, iar în țările române, în special după aducerea la Iași a moaștelor sfintei Vineri (Paraschiva Petca) de către Vasile Lupu, aceasta din urmă, după cum era firesc, a fost obiectul cultului și al venerației.

Fig. 8. Portretul donatorului, detaliu din *Soborul tuturor sfinților*.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 9. *Portretul Mitropolitului Ştefan I*, din biserica din Grămeşti-Vîlcea

Este îndeobşte cunoscut cu cîtă stricteţe erau păstrate tradiţiile şi cît de aspră şi intransigentă era cenzura bisericii în special faţă de alte influenţe decît cele venite din lumea ortodoxă. Cu toate acestea, în cazul de faţă sîntem nevoiţi să părăsim terenul obişnuit al comparaţiilor cu arta bisericii răsăritene şi să ne adresăm la cea a apusului.

Făcînd pentru un moment abstracţie de icoană drept o unitate complexă, să ne îndreptăm atenţia numai asupra peisajului. Cunoscute fiind relaţiile intense de ordin economic şi în special politic şi cultural între Ţara Românească şi Transilvania în epoca de care ne ocupăm, sîntem pe bună dreptate tentaţi să căutăm analogii cu pictura din Ardeal, cu toate implicaţiile care decurg din progresele protestantismului al cărui slujitor ferm era Gheorghe Rákóczy I. Însă operele de pictură cunoscute, şi ne referim în primul rînd la altare, la peisajele pe care adesea le întîlnim drept fundal pentru scene sau sfinţi izolaţi, nu sînt în măsură să ne convingă că ele ar fi constituit sursa de inspiraţie pentru pictorul nostru. Cu mult mai vechi, sau avînd drept modele altare din şcolile nordice din secolele anterioare, peisajele lor sînt mai naiv concepute, mai aride, mai precis conturate, avînd o concepţie de miniatură şi deci cu o libertate restrînsă de execuţie, cu o gamă cromatică mai bogată şi mai caldă în acelaşi timp. Suflul romantic pe care-l degajă peisajul din icoana Cuvioasa Paraschiva, cromatica şi largheţea pensulaţiei, ne permit să emitem ipoteza că autorul lui a fost probabil impresionat de pictura „Şcolii dunărene", de la sfîrşitul veacului al XVI-lea, pe care a putut s-o cunoască poate cu ocazia unei călătorii în Ardeal.

Silueta marinarului însă şi corabia ne-ar putea pune în faţa unei alte realităţi. Construcţia navei, proporţiile şi silueta corpului marinarului şi în special redarea mişcării, ne amintesc nu numai de pictura veneţiană din secolul precedent, ci chiar de cea napolitană de la începutul veacului al XVII-lea.

Ne mărginim aici numai la enunţarea posibilelor surse de inspiraţie ale pictorului în crearea peisajului, considerînd că scopul lucrării de faţă nu este acela de a preciza influenţele, ci existenţa, importanţa şi semnificaţia lor pentru pictură şi, dacă nu este prea mult spus, pentru cultura epocii lui Matei Basarab.

Artistul, şi implicit o anume societate al cărei exponent este, nu se mai arată satisfăcut de formele vechi, tradiţionale, în cazul nostru un peisaj simbolic, stilizat, căutînd realitatea cu alte idealuri, cu alte elanuri. Împrumutînd din exemple ce-i sînt la îndemînă şi care sînt conforme cu noile lui aspiraţii şi căutări, aşa cum au făcut de cînd e lumea pictorii, fără să scadă cu nimic valoarea operei lor, autorul icoanei — artist şi nu un simplu copist — dă naştere unei noi creaţii originale. Este o viziune nouă pentru atmosfera şi tradiţiile împămîntenite în Ţara Românească în secolul al XVII-lea, unde în afara curentului grecesc (se ştie că însăşi venirea în scaun a lui Matei Basarab este o reacţie împotriva grecizării), iau amploare curentul rusesc, susţinut de cumnatul domnitorului, Udrişte Năsturel, şi cel românesc, al cărui promotor şi sprijinitor se arată a fi însuşi mitropolitul Ştefan[14]. Personalitatea comanditarului icoanelor de Bălăneşti ar fi incomplet reliefată, dacă, în afara activităţii lui pe tărîm politic şi cultural, nu am aminti de o trăsătură care ne va ajuta să înţelegem fenomenul de care ne ocupăm. Om de cultură, avea vederi largi[15], o minte deschisă influenţelor, sugestiilor, aşa cum o dovedeşte următorul pasaj din introducerea scrisă de el la „Pravila cea Mare sau Îndreptarea Legii": *„Am făcut alegerea de multe şi bogate pravile, trimiţînd pînă şi la împărăteasca Cetate . . ."*. Unul din ultimele sale portrete, executat cu un an sau doi înaintea morţii, pe care îl găsim într-o stare de aproape totală degradare în pronaosul micii sale ctitorii din Grămeşti-Vîlcea (fig. 9), şi care poate fi considerat pe drept cuvînt un portret psihologic, ni-l înfăţişează cu un chip cu trăsături de mare fineţe, cu o privire inteligentă şi pătrunzătoare, învăluită în tristeţea înţelepciunii vîrstei. Deci artistul-inovator a putut găsi în mitropolitul Ştefan dacă nu aprobarea făţişă, cel puţin înţelegerea necesară pentru creaţia sa.

Résumé

L'auteur présente un groupe de quatre icônes princières provenant de l'église de Bălăneşti (distr. de Vîlcea), fondation du métropolite Etienne I de Valachie, fait qui est à la base de leurs datation (le 6e décennie du XVIIe siècle) en dehors du style, la technique et l'iconographie et surtout par la découverte, sur l'icône de „Tous Saints", de l'image du donateur.

Une attention particulière est donné à l'icône de Sainte Parascève. À la partie inférieure, est representé un paysage de conception occidentale, construit sur la perspective chromatique, d'une respiration romantique, contrastant avec le rest de l'icône traité en méplat doré, dans la tradition byzantine. L'apparition de ce paysage, le premier de ce genre dans la peinture des icônes de Valachie, est liée par l'auteur à la personnalité du commanditaire ouverte aux novations culturelles et spirituelles venant de l'Occident.

---

[14] N. Iorga, *Istoria Bisericii Româneşti*, ed. II, 1929, vol. I, p. 342.

[15] În descrierea călătoriilor sale, călugărul rus Arsenie Suhanov, care a trecut prin Tîrgovişte în 1650, relatează că, la mitropolitul Ştefan I, aveau loc discuţii cu teologi greci vestiţi ca Meletie Sirigios Blasios, Pantelimon Ligardis, ceea ce presupune fără îndoială cunoştinţe vaste din partea amfitrionului (după studiul lui V. Papacostea, *O şcoală de limbă şi cultură slavonă la Tîrgovişte în timpul domniei lui Matei Basarab*, „Romanoslavica" V, Bucureşti, 1962, p. 187).

https://biblioteca-digitala.ro